



Sacralisation du temps et du lieu: étude du "Rainbow Portrait" de Hatfield House

Raphaëlle Costa de Beauregard



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/514>

DOI : 10.4000/shakespeare.514

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1989

Pagination : 53-66

Référence électronique

Raphaëlle Costa de Beauregard, « Sacralisation du temps et du lieu: étude du "Rainbow Portrait" de Hatfield House », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 6 | 1989, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/514> ; DOI : 10.4000/shakespeare.514

SOCIETE FRANCAISE SHAKESPEARE

Actes du Congrès — 1984

LIEU ET TEMPS

Directeur de la publication
Jean FUZIER

Sacralisation du temps et du lieu : étude du « Rainbow Portrait » à Hatfield House, (1600 environ)

The jewel that we find, we stop and tak't,
Because we see it ; but what we do not see
We tread upon, and never think of it..¹

Une des caractéristiques de l'homme du seizième siècle finissant est l'abandon de la vertu d'humilité et la transformation du démon d'orgueil en une vertu civique : l'art de se faire valoir. Tel est en effet un des leitmotive de l'ouvrage de Castiglione traduit par Hoby :

where the courtier is at skirmish, or assault, or battaile upon the lande, or in such other places of enterprise, he ought to worke the matter wisely in separating himselfe from the multitude... and undertake notable and bolde feates which he hath to doe with as little company as he can, and in the sight of noble men... for indeede it is meete to set forth to the shew things well done..²

L'individu a le devoir de se distinguer de la masse ; il faut que ses prouesses individuelles puissent être vues et appréciées par les connaisseurs. Le comportement est spectacle ou il n'est rien. On retrouve cette valorisation de la mise en scène du talent dans le style maniériste qui prévaut à la même période ; en effet, une des caractéristiques de ce style est l'écart entre le détail fouillé, très soigné et travaillé comme un chef d'œuvre à lui tout seul, œil ou lèvres du visage, bijou du costume, et l'ensemble du motif ou du personnage traité avec sobriété. En France, l'œuvre de Germain Pilon en est un exemple éloquent ; en Angleterre, l'œuvre du miniaturiste Nicholas Hilliard l'illustre très clairement aussi. Celui-ci s'en explique du reste dans son traité écrit vers 1600 :

... when they [les artistes] have performed a rare pece of worke (which they indeed cannot afford) they will give it awaye to some worthy personage for very affection and to be spoken of.³

L'artiste doit se mettre en valeur en montrant son talent dans les détails remarquables, mais aussi en donnant ses œuvres les plus belles aux princes les plus grands ; loin d'être blamable, ce comportement est conseillé ; il est comparé par Hilliard ailleurs dans ce même traité au travail de l'orfèvre qui double la valeur de la pierre précieuse par le travail de présentation qu'il lui consacre :

...as the bad workman spoils many a good jewell both in cutting, polishing and also in setting, so an excellent workman can grace them above that which nature gives them both in cutting, setting, and making them in value double of what they were before...⁴

Ainsi que le montrent ces extraits, et contrairement à l'artiste du Moyen Âge qui travaille dans l'anonymat pour l'unique gloire de son Créateur, comme l'écrit au XI^e siècle le moine Théophile⁵, l'artiste du XVI^e siècle travaille pour être reconnu par un observateur, le prince de la cité lui-même, si possible. Le mécène joue donc non seulement le rôle de protecteur que l'on reconnaît habituellement, mais aussi et surtout le rôle de miroir reflétant l'œuvre de l'artiste et lui apportant la Renommée.

Ainsi se développe la notion de mise en scène, et cela hors de toutes contraintes morales. Le thème de la calomnie et son antithèse, la renommée, sont non seulement des ornements stylistiques empruntés à la littérature classique, mais deviennent le prétexte à un développement de la mise en scène de l'individu.

L'architecture de la Renaissance voit se développer, en particulier le motif de la Serlienne comme ornement de la fenêtre centrale de la façade des palais ; or cette fenêtre se caractérise par une forme empruntée directement à l'architecture romaine : divisée en trois à l'aide de deux colonnes, elle a la forme d'un arc de triomphe, car l'arc central est surélevé par rapport aux arcs des côtés, qui sont en outre plus étroits. On la trouve au premier étage au-dessus de la porte ; elle est un lieu privilégié, puisque qu'elle est porte autant que fenêtre, et puisqu'elle permet non seulement à celui qui est dedans de regarder dehors, mais aussi de se faire voir par ceux qui sont dehors.⁶ La Serlienne est donc ostentatoire, ce qui est confirmé par sa surélévation par rapport à l'observateur dans la rue. En effet, Lomazzo conseille au portraitiste de représenter son personnage comme s'il était plus haut que l'observateur car cet angle favorise l'admiration chez ce dernier :

To the end these pictures [les portraits] may have a good grace, the Painter must always imagine that they should hang something high, because the eye being seated in the uppermost place above all the other senses is more delighted to look upward.⁷

Le théâtre élisabéthain est tout imprégné de cette nouvelle valorisation de la mise en scène : on pense au balcon des amants de Vérone, emprunté aux palais vénitiens, ou au balcon dans *Antoine et Cléopâtre*, ainsi qu'à de multiples autres exemples.

Ce qui paraît être commun à ces domaines divers, l'art de la guerre, celui de la peinture de portrait, de l'orfèvrerie ou du théâtre, c'est l'utilisation d'un espace divisé, bi-partite, de l'instauration de deux micro-espaces conjoints mais différents, l'un occupé par l'individu « réifié » et l'autre par l'observateur. Notons dès maintenant que la « réification » du sujet observé est compensée par le fait qu'il est aussi un être exceptionnel.⁸

Dans un tel contexte, la vogue des entrées royales et des arcs de triomphe ne semble plus étonnante mais au contraire naturelle, pour ainsi dire.⁹

Or le motif de l'arc de triomphe paraît prendre lui-même sa source dans une double tradition. En effet, parmi les représentations du monde naturel léguées à la Renaissance par la mythologie, il en est deux qui présentent des similitudes remarquables entre elles : du point de vue de leur forme, elles sont à la fois voûtées et ouvertes, considérées comme un lieu de passage, un seuil entre deux univers différents et irréductibles. Nous voulons parler de la grotte naturelle, l'ancre des nymphes, d'une part, et, d'autre part, de l'arc-en-ciel. Ces deux éléments appartenant au monde naturel sont dans la tradition occidentale classique et chrétienne des figures relevant de l'expérience spatiale qui ont la propriété de pouvoir représenter un concept abstrait de grande importance : celui de relation, et cela du fait de la binarité formelle qui les caractérise. C'est ainsi que l'ancre sert à symboliser la relation entre le monde humain et le monde divin. C'est ce que montre un hymne à Apollon cité par Porphyre :

Pour toi les sources des eaux spirituelles
 Coulent perpétuellement dans les antres,
 Nourries par le souffle de la terre, pour les Oracles
 Divins de la Muse ; et sur la terre
 Coulant de tous côtés
 Elles offrent aux mortels de leurs douces eaux
 Les continuelles effusions¹⁰

On trouve un peu plus loin dans le même contexte la remarque : « l'ancre étant double ne représentait pas seulement l'essence intelligible, mais encore la nature sensible »¹¹ ; autrement dit il y a transfert sur la dimension spatiale de la dimension temporelle de l'alternance des valeurs, alternance du bien et du mal dans la vie de l'individu, de la vie et de la mort, mais aussi de l'ordre et du désordre dans la vie sociale, de la justice et de l'injustice, et leur corrélats la prospérité et la disette. Dans une période négative de cette alternance, perçue comme une perte des valeurs, une dégradation de celles-ci, les valeurs perdues sont supposées localisées de l'autre côté du seuil, c'est-à-dire du côté divin. Ainsi la restauration des valeurs devient une question de transfert d'un lieu à un autre.

..... Eftsoon there stepped forth
 A goodly Ladie clad in hunters weed,
 That seemed to be a woman of great worth
 And by her stately portance, borne of heavenly birth¹²

C'est par ce pas en avant, ce franchissement soudain d'un seuil réputé infranchissable que Spenser commence la description de Belphoebe inspirée de l'iconographie de Diane, déesse des bois. De même Spenser décrit le départ d'Astrée :

But after Wrong was lov'd and Justice sold,
 She left th'unrighteous world and was to heaven extold.¹³

Mais ainsi que le montre cette deuxième citation, le franchissement du seuil est une image qui s'applique autant aux divinités chtoniennes, issues des « antr- ailles » de la terre qu'aux divinités ouraniennes, venues des confins du cosmos. L'arc-en-ciel est en cela une deuxième figure du monde naturel qui symbolise le seuil entre le lieu humain et le lieu divin, à la différence près qu'il s'agit d'une divinité ouranienne : en effet, dans la mythologie classique Iris, personnification de l'arc-en-ciel, est la messagère des dieux, qui annonce le retour du soleil après l'orage, de la paix après la guerre, et de la prospérité après la disette.

L'arc de triomphe, utilisé de façon « obligatoire » à la Renaissance pour fêter l'entrée royale ou princière dans la ville, est essentiellement éphémère. Construit pour briller d'un éclat exceptionnel la durée d'un jour, celui de l'entrée du monarque, il sera ensuite démoli ; nous ne connaissons ces arcs de triomphe, surtout en Angleterre, que par les dessins.¹⁴ L'arc de triomphe est donc en cela comparable à l'arc-en-ciel, lui même essentiellement éphémère.

Par ailleurs, les arcs de triomphe de la Renaissance, couverts de symboles et d'emblèmes, sont aussi caractérisés par le style « grottesque », car, si l'on en croit l'étymologie de ce mot « grottesca : ouvrage antique », (O. E. D.) elle nous conduit à l'idée de grotte, de seuil naturel que les hommes ne peuvent transgresser mais que les dieux peuvent franchir aisément.

Ainsi donc on peut proposer d'admettre l'hypothèse selon laquelle l'arc-de-triomphe des entrées royales est l'héritier de l'antré, figure

symbolisant la relation entre l'humain et le divin, et la localisation de l'autre côté du seuil, des valeurs sociales et individuelles, d'une part, et d'autre part de l'arc-en-iel, figure symbolisant la relation entre le passé et l'avenir, et la localisation de l'autre côté du seuil, dans le passé et dans l'avenir, des mêmes valeurs disparues.

Or on retrouve la figure non seulement de l'arc-en-ciel mais de l'arc de triomphe dans le portrait d'Elisabeth à Hatfield House connu sous le nom énigmatique de « Rainbow Portrait ». (fig. 1).

L'un et l'autre sont en outre en relation étroite avec le cadre (fig. 2). En effet, le cadre du tableau n'est pas seulement l'installation d'un plan où apparaît le personnage ; c'est un contour en relation avec deux arcs inscrits par rapport à celui-ci. (Le centre O du cadre rectangulaire coïncide avec le centre de la voûte O", ainsi que le montrent les diagonales AD et BC se croisant en O avec les axes XX' et YY', fig. 2). Le cadre marque une interruption des deux arcs de cercle : interruption vers le haut pour l'arcade à l'arrière-plan du personnage, et vers la gauche de l'observateur pour l'arc-en-ciel au premier plan devant le personnage.

Ces deux arcs de cercle sont eux-mêmes en étroite relation l'un avec l'autre : de même rayon R, ils délimitent un espace en profondeur, un arrière et un avant qui donnent au plan défini par le cadre une troisième dimension. Ils encadrent le personnage sur l'axe de la profondeur.

Décalés l'un par rapport à l'autre, ils produisent un effet d'orientation, de la droite de l'observateur à sa gauche, de l'arrière vers l'avant, qui correspond à l'orientation du personnage vu de trois-quart sur la gauche. Ainsi le personnage paraît-il se déplacer en diagonale par rapport au plan frontal du cadre, ce qui est encore souligné par le geste de la main qui paraît ainsi s'adresser à l'observateur.¹⁵

Du point de vue de la fonction ostentatoire dont nous venons de parler, ces deux arcs de cercles sont en relation inversée : tandis que l'arc-en-ciel est montré à l'observateur, l'arcade à l'arrière-plan sert d'encadrement interne au personnage qui paraît surgir de dessous la voûte d'un arc de triomphe de la Renaissance, c'est-à-dire d'un arc de triomphe davantage à la gloire de celui qui passe dessous qu'à celle de celui qui est représenté dessus.¹⁶ La relation spatiale entre les deux arcs et le personnage est donc directement liée à la fonction

ostentatoire dont nous avons dit qu'elle était considérée comme une vertu au XVI^e siècle.

She counselled us when we were alone so to behave
ourselves as if all the world did look upon us...¹⁷

écrit dans son journal Grace Sherrington, Lady Mildmay. Il s'agit, dans ce tableau, de la mise en scène d'un personnage, et cette mise en scène se fait d'une façon à la fois remarquable et représentative de l'origine de l'art du portrait en général.

En effet, le personnage est vu d'un point de vue légèrement inférieur, en « contre-plongée » dirait-on aujourd'hui, et encadré par une voûte, ce qui est caractéristique de la Serlienne analysée plus haut. En outre, le personnage n'est pas vu en entier, ce qui interdit au cadre et à l'arc derrière de représenter de façon purement référentielle le monde extérieur, et situe l'espace représenté dans un univers qui lui est propre, sans être totalement assujéti aux contraintes du réalisme. Il s'agit d'un espace privilégié. On retrouve une même autonomie dans le costume : la coiffure est inspirée d'un costume de mariée orientale¹⁸, le drapé est inspiré de la toge romaine, le décor de la doublure est le lieu du surgissement inattendu de la représentation la plus réaliste possible d'oreilles, d'yeux et de bouches, emblèmes de la renommée dont le thème appartient au schéma de l'ostentation. Ce travestissement du costume royal conventionnel¹⁹ situe le personnage dans un moment privilégié, celui de la fête, de la libération par rapport aux contraintes du monde réel. Ce travestissement est également caractéristique des trois figures spatiales déjà analysées : l'arc de triomphe est interrompu vers le haut et pourrait être interprété comme un ensemble de deux colonnes, l'arc-en-ciel qui par sa nature est inaccessible est ici tenu à la main et le cadre qui a pour fonction de définir l'espace pictural par rapport au monde réel, ainsi qu'il a été dit, est en même temps transgressé par ces deux arcs qui continuent au-delà de ses frontières. On trouve donc des marques spatiales de la représentation d'un moment privilégié, et cela dans un espace tout aussi privilégié.



« Rainbow Portrait »

Fig. 1 Portrait d'Elisabeth I, 1600 environ, non attribué de façon certaine. Hatfield House, collection du Marquis de Salisbury. Reproduit avec l'aimable autorisation du Marquis, et grâce à l'aide de M. H. Harcourt-Williams, archiviste et secrétaire à Hatfield House.

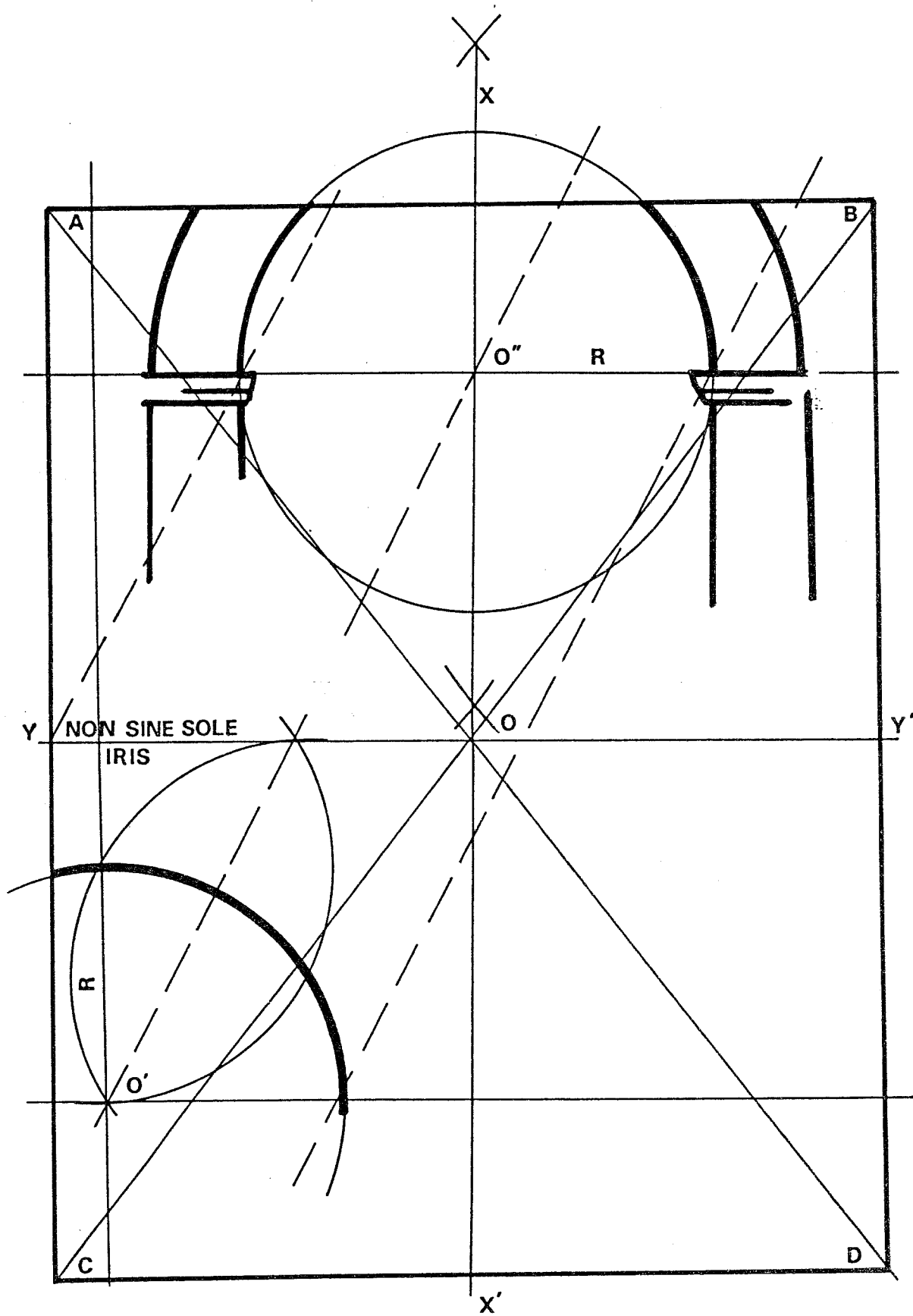


Fig. 2

Le temps qui est ainsi représenté est désigné par l'emblème : NON SINE SOLE IRIS, comme le temps du changement, du passage d'un état à un autre ; apparaissant après l'orage, l'arc-en-ciel est annonciateur de soleil.²⁰ C'est une figure de la prédiction, du déchiffrement de l'avenir réputé indéchiffrable par les hommes, d'une transgression, par conséquent, des limites imposées à l'homme ; plus encore, c'est le renversement de l'expérience temporelle commune, puisque la seule certitude que nous apporte le temps est celle de la mort, alors qu'ici il y a promesse de vie.

Ce temps privilégié est aussi représenté par l'arc de triomphe qui est envisagé à la Renaissance comme un seuil du fait qu'il joue le rôle d'une entrée, perpétuant ainsi la tradition de la porte de la ville décorée en signe de fête. Cette porte décorée qui était aussi le lieu de tableaux vivants finit par être ornée de tableaux peints, ce qui rend l'association entre ce tableau et le rite des entrées royales plus plausible encore.²¹ L'arc de triomphe est une figure de la renaissance, de la restauration des valeurs perçues comme dévaluées, et, ainsi qu'il a été dit plus haut, d'une transgression des limites imposées à l'homme entre l'ordre divin et l'ordre humain. Car de même que les hommes ne peuvent franchir la frontière du temps et prédire l'avenir, ni la frontière de la mort pour la remplacer par la vie, de même ils ne peuvent franchir « la grotte », seuil naturel que les dieux traversent aisément. Dans un cas, les valeurs perdues sont situées dans le passé (mythe de l'âge d'or) et dans l'avenir (mythe du retour de cet âge), dans l'autre elles sont situées dans un espace utopique, au-delà des portes de la ville.

C'est par exemple ainsi que toute la pièce de Shakespeare *Measure for Measure*, écrite et jouée pour la première fois à la même période que le « Rainbow Portrait », se trouve divisée entre le désordre, la perte de la justice, et de l'honneur, dans la ville, et, à l'Acte V, la restauration de ces valeurs à l'extérieur des portes de la ville : « a public place without the city-gates »²². La porte de la ville est un seuil qui ne sera franchi par les citoyens, et le prince en particulier, qu'une fois la purification accomplie.

That Angelo's forsworn, is it not strange ?
 That Angelo's a murderer, is't not strange ?
 That Angelo is an adulterous thief,

An hypocrite, a virgin-violator
Is it not strange and strange ?²³

Angelo, l'ange (« O, what may man within him hide / Though angel on the outward side ! »²⁴), est le lieu d'un scandale puisqu'il est à la fois ange et bête. Sa place est aux portes de la ville, là où se trouve aussi son double sacré, le Duc. On reconnaît dans la pièce de Shakespeare ce transfert sur la dimension spatiale de la dimension temporelle de l'alternance des valeurs positives et des valeurs négatives. Le dedans et le dehors de la ville, s'ils illustrent le dedans et le dehors d'Angelo, sont aussi une projection spatiale de l'expérience d'une dichotomie fondamentale, et la localisation dans un espace conjoint à celui de la ville, mais extérieur à elle, des valeurs perdues.

S'il semble que ce soit là la fonction essentielle de l'arcade située à l'arrière plan du portrait, il reste à envisager le cadre lui-même, car c'est aussi la structure qui fonde l'art de la peinture, et en particulier l'art du portrait, dont on sait la vogue exceptionnelle à la fin du seizième siècle en Angleterre, qui devait se poursuivre si tard dans la civilisation occidentale.

Le cadre pose les instances représentatives de la fiction, le « je, ici, maintenant » du discours narratif. Ainsi, par rapport au temps vécu du personnage, le cadre pose le portrait comme un moment d'exception, qui fixe l'insaisissable, perpétue ce qui est par nature transitoire, ou encore, rend présent ce qui est absent.²⁵ C'est une figure de transgression de même nature que celle des arcs étudiés plus haut : par le portrait, l'homme accomplit l'impossible : il voit l'absent, il vit avec le mort, il arrête le changement perpétuel.

Il devient donc possible de voir dans le « Rainbow Portrait » non seulement l'emblème qu'il fut aux environs de 1600, mais aussi une représentation de la fonction même du portrait dans la société élisabéthaine, fonction analogue à celles des entrées royales, fonction de purification, et de restauration des valeurs perdues. L'espace du cadre est en ce sens aussi utopique que l'espace en dehors des portes de la ville. Tout comme l'arc de triomphe et l'arc-en-ciel auquel il le relie, le cadre est un lieu qui remplit le rôle d'un seuil où coexistent les vivants et les morts, puisque le portrait rend vivant pour l'observateur celui qui est mort, ce qui est en soi une transgression des lois naturelles.

Mais c'est aussi le lieu où la transgression en elle-même permet la restauration des valeurs, ainsi que l'a montré René Girard à propos de la crise sacrificielle et de la projection dans un individu à la fois étranger mais membre éloigné de la communauté, de cette crise, au moyen du sacrifice.²⁶ Si l'on se souvient par ailleurs que la vogue du portrait a immédiatement succédé à l'interdiction des images dévotes, et des portraits de saints (eux-mêmes sacrifices expiatoires de la communauté), il paraît acceptable d'envisager une telle hypothèse.

Le personnage en portrait est alors un être de sacrifice ; il appartient à un seuil où les différences naturelles sont annulées, et peut donc incarner pour l'observateur, la société même, tout ce qu'il y a d'intolérable dans la confusion entre le bien et le mal, entre la vie et la mort, entre la justice et l'arbitraire (*Measure for Measure*, par exemple). Mais le personnage est aussi divinisé dans le portrait, et peut donc incarner la restauration des valeurs par la synthèse du divin et de l'humain dont il a le secret ; il est une figure de l'Incarnation même.

Les procédures de glorification du portrait sont trop longues à développer pour trouver leur place ici, mais elles sont aussi très évidentes, en particulier dans le « Rainbow Portrait » : par la représentation de la Lune et du Soleil, par exemple le portrait témoigne de l'élévation du personnage au rang des divinités planétaires.

Reste à prouver que le personnage en situation de portrait est bien un être de sacrifice. Seul dans l'espace fictionnel, isolé du monde naturel, le personnage en portrait ne paraît-il pas condamné pour toujours à dire sans parler, à briller sans éclairer, à paraître sans être ?

Raphaëlle COSTA DE BEAUREGARD

NOTES

- 1) William Shakespeare., *Measure for Measure*, 1604. Ed. Sir Arthur Quiller-Couch & John Dover Wilson, Cambridge University Press, 1969. II, 1, 24-26.
- 2) Sir Thomas Hoby, *The Book of the Courtier*, 1561. Tr. en anglais de Baldassare Castiglione, *Il Cortegiano*, 1528. Ed. J. H. Whitfield, Londres, Dent, 1975, coll. Everyman's, p. 95.
- 3) Nicholas Hilliard, *A Treatise concerning the Arte of Limning*. Ed. R. K. R. Thornton & T. G. S. Cain, Manchester, MidNorthumberland Arts Group & Carcanet New Press, 1981, p. 106-109.
- 4) Ibid., p. 107.
- 5) Theophilus, *The Various Arts*, tr. du latin, C. R. Dodwell, Londres, Thomas Nelson, 1961, p. 4 « He [Dieu] knows that I have written the things collected here out of no love for human approbation nor greed for temporal gain... but.. to increase the honour and glory of His name... ».
- 6) Jean-Marie Floch, « La serlienne, motif architectural de la sanction », *La Sanction, Bulletin du groupe de Recherches Sémio-Linguistiques*, E.H.E.S.S., V, 21 mars 1982, p. 25-30. Cf. aussi E. Baldwin Smith, *Architectural Symbolism of Imperial Rome and The Midle Ages*, Princeton, New Jersey, Princeton U.P., 1956.
- 7) Richard Haydocke, *Artes of Curious Paintinge*, 1598. Tr. en anglais de Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, Milan, 1584,. Ed. Facsimile Amsterdam, Da Capo Press, 1969, p. 23.
- 8) « Les objets à valeur subjective sont manifestés par des acteurs qui sont conjointement et en même temps sujets et objets », A. J. Greimas, « Les actants, les acteurs et les figures », *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1983, coll. L., p. 167.
- 9) Zdzislaw Bieniecki, « Quelques remarques sur la composition architecturale des arcs de triomphe à la Renaissance ». *Les Fêtes de la Renaissance*, III, Paris, C.N.R.S., 1975, pp. 201-210, pl. I-VII.
- 10) Porphyre, *L'antrè des Nymphes*, tr. du grec en fr., Joseph Trabucco, suivi d'un essai sur « Les Grottes », par P. Saintyves, Paris, Emile Nourry, 1918. p. 10.
- 11) Ibid. p. 11.
- 12) Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, Londres, Ponsonbie, 1596, II, iii, 2l. Ed. J. C. Smith & E. de Selincourt, Oxford, O.U.P., 1912, p. 83
- 13) Ibid., VII, vii, xxxvii, ed. cit., p. 403.
- 14) Graham Parry, *The Golden Age Restor'd, The Culture of the Stuart Court, 1603-42*, Manchester University Press, 1981.
- 15) R. Costa de Beauregard, « Le Hiéroglyphe et le Mythe des origines de la Culture au XVI^e siècle », *Emblèmes et Devises au temps de la Renaissance*, Centre de Recherches sur la Renaissance, Université Paris-Sorbonne, Paris, Jean Touzot, 1981, n° 6, pp. 91-101.
- 16) Georges R. Kernodle, « Déroulement de la procession dans les temps ou espace théâtral dans les fêtes de la Renaissance », *Les Fêtes de la Renaissance*, I, Paris, C.N.R.S., 1956, pp. 443-449.

- 17) Rachel Weigall, « An Elizabethan Gentlewoman », *The Quarterly Review*, CCXV, Juillet 1911, 119-138.
- 18) Frances A. Yates, *Astrea, the Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975, pp. 215-19, pl. 43 a)b).
- 19) R. Costa de Beauregard, « Isis en Angleterre ? Essais d'interprétation iconographique d'un portrait d'Elisabeth I », *Cahiers de l'Europe Classique et Néo-Latine*, Toulouse, Publications de l'Université Toulouse le Mirail, n° 2, 1983, pp. 89-139. Du même auteur « La dame de cœur : étude de quatre portrait d'Élisabeth I », *Caliban*, XXI, 1984, pp. 49-62. Publications de l'Université Toulouse le Mirail.
- 20) Dans son sens premier, la devise signifie : il n'y a pas d'arc-en-ciel sans soleil, ce qui correspond au vêtement solaire et au geste de don de la main.
- 21) B. F. Bouchery, « Des arcs triomphaux aux frontispieces de livres », *Les Fêtes de la Renaissance*, I, Paris, C.N.R.S., 1956, pp. 431-442.
- 22) *Measure for Measure*, op. cit., V, i.
- 23) Ibid., V, i, 38-42.
- 24) Ibid., III, ii, 264-66.
- 25) John Dee, « Preface », H. Billingsley, *Elements of Geometrie of ... Euclide*, Londres, 1570.
- 26) René Girard, *La violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972